



**ESTEVE MIRALLES TORNER, «Misteri, contundència, paradoxa. Apunts sobre un teatre d'idees sense por de la complexitat», pròleg a l'edició de *Fum* d'Arola Editors / TNC, 2013.**

Per viure amb una certa dosi de felicitat —de sensació de ser qui vols ser i d'estar on vols estar— calen condicions externes (uns mons) que acompanyin, però també fan falta idees que ens ajudin a sentir-nos a casa. És a dir, que ens ajudin a qüestionar el món, sense que el món ens faci sentir *qüestionats*. És a dir, sense que el món ens evidenciï (íntimament) que el mirem amb idees tramposes.

Les idees tramposes són al cor del teatre de Josep Maria Miró (Prats de Lluçanès, 1977). O més precisament: el despullament de les idees tramposes. És un teatre que retrata la infelicitat, i per això mateix gosaria dir que és un teatre amb una aspiració terapèutica, guaridora. Les idees tramposes tenen força, tanta força, perquè són idees socials —*normalitzades*—, i despullar-les implica posar-les en dubte, i presentar-les en aquelles situacions en què evidencien la seva fragilitat. Són idees (maneres de veure el món, de veure els altres, de veure'ns al mirall) que

actuen socialment, que conformen una societat que les incorpora acríticament, però són idees que *s'exerceixen* individualment. En gestos individuals. En decisions íntimes, o en àmbits privats normalment no exposats a la mirada pública, ni al debat crític.

Amb sentit moral, però sense moralitzar, Miró ens interpel·la com a individus: situa el focus sobre espais de decisió personals. I opera un miraclet literari, si es pot dir així. Aquest: tot i reconèixer que l'individu contemporani ha estat desposseït del poder de l'acció política determinant, Miró troba maneres de recordar-nos que conservem un poder inalienable. És un poder petit, però que, per agregació d'altres poders petits veïns, configura el món.

El teatre de Miró ens responsabilitza (i ens qüestiona), però alhora ens retorna als ulls —i al cap— el poder petit, i decisiu, de la nostra responsabilitat personal. Diagnostica, i suggereix —sense dogmes— una via. La de les idees: la de fer-les conscients. La de fer conscients les trampes que contenen.

Una de les idees que em ronda aquests mesos últims és la que acompanya la noció d'*anamnesi*. Més concretament,

rumio sobre la idea del *dret a l'anamnesi*. I alhora, és clar, en la contrapartida de l'anamnesi com un deure fètil.

El *Diccionari de la llengua catalana* (IEC) acull dues accepcions del terme. La segona és certament temptadora: «Tornada a la memòria de les idees dels objectes oblidats.» Però és el primer sentit, més directament mèdic, en part, el que m'ocupa: «Part de la història clínica d'un malalt que recull, d'ell mateix o d'altres persones, els antecedents familiars, fisiològics, patològics, etc., amb vista a la diagnosi.»

La culpa de les meves reflexions privades sobre l'anamnesi és del metge polonès Andrzej Szczeklik, autor d'un assaig lluminós (que cal llegir) sobre la medicina contemporània i, per tant, sobre el món que ens envolta, fet de ciència i cultura en proporcions millorables. El llibre es titula, en castellà, *Catarsis*. I quan Szczeklik es refereix a l'anamnesi, i en destaca la importància (decisiva) per a la tasca mèdica, la defineix, més planerament, com «la primera conversación con el enfermo».

En suma, el metge entra en contacte per primer cop amb el seu pacient, i ha d'assegurar-se de crear un espai comú

per entendre'l, i fer-se entendre, adequadament. Es tracta, doncs, de dedicar un temps de qualitat a identificar el llenguatge (el sistema de sentits) del seu interlocutor, i a verificar que la comprensió mútua és correcta. Sense una bona anamnesi, ens ve a dir Szczeklik, és difícil un bon diagnòstic. I és, per tant, molt improbable la curació.

No existeix —perquè no és possible— cap forma de comunicació humana sense un procés d'anamnesi. Totes les interaccions socials s'inicien, i s'edifiquen, sobre un procés ineludible de comprensió de l'altre: ben fet o mal fet, honest o deshonest, fluid o tortuós, l'èxit d'aquest procés condiona finalment com hem comunicat (i què hem entès, i què no) en realitat. Conscient o inconscient —majoritàriament és inconscient—, el procés és ineludible.

I és fascinant: teatralment, vull dir. I Miró ho sap, i en escena (o en el relat indirecte que, en escena, se'n fa) té una certa estimació per les converses de primera vegada. Pels primers encontres: quan tot està per fer, i cada pas —cada rèplica— es dibuixa sorprenent com en un full en blanc, obert a formes impredecibles. Pot ser una dona occidental que ha perdut la vista i parla, per primer cop, amb un desconegut davant d'una casa abandonada del

Tercer Món. Pot ser el pare que entra a un local nocturn d'homes mig nus i sexe fàcil, i ha de descobrir qui pot ajudar-lo a trobar el seu fill en quartos foscos. O pot ser, de manera indirecta, el marit jove que explica a la seva esposa jove com s'ha fet amic d'un indigent; com ha iniciat l'amistat. (Són instants, respectivament, de *La dona que perdia tots els avions*, de *Gang Bang* i de *Nerium Park*.)

Però no parlo d'anamnesi, en relació a Miró, ben bé per això. En parlo per dos altres motius. El primer, sí, té molt a veure amb aquestes escenes de personatges que s'acaben de conèixer, però també afecta (i això és clau) les escenes entre personatges que, malgrat conviure, no s'acaben de conèixer. Potser perquè estan canviant a un ritme més ràpid que la comprensió del canvi, però segurament també perquè els personatges de Miró viuen habitualment en una zona de dubte, d'incertesa insalvable, d'anamnesi insuficient; de resistència a l'anamnesi, de desinterès potser.

No saben si s'entenen del tot, si es coneixen prou bé, si els implícits amb què es relacionen són encara facilitadors, o adequats, o no. I, en aquest marc d'incertesa (de confiança estantissa), Miró sol enfrontar personatges cànids —no

conscients, del tot, de què els passa— amb personatges que gestionen amb ple control les seves paraules i els seus silencis. A *Fum*, per exemple, les escenes entre Eva i Laura són èxits d'aquesta mena d'enfrontaments. (O entre Jordi i Hèctor a *El principi d'Arquimedes*.) Però atenció: tots manipulen els altres —o ho procuren— al seu favor. I no és clar que els menys conscients de les manipulacions que practiquen siguin, moralment parlant, els més honestos.

Miró, subtil, marca la diferència entre els que en són conscients i els que (encara) no. És una distinció moral que l'espectador ha d'afrontar: tant la maldat com la intel·ligència formen part de l'àmbit de la consciència. Però no cal córrer a equivocar-se, sembla dir-nos el dramaturg. Cal distingir, moralment, si la immoralitat és en les provocacions sarcàstiques inquietants, o en les assumpcions cànides tranquil·litzadores. Cal temps per pensar, per entendre... No per amagar-se (i guanyar temps), sinó per prendre una postura ideològicament sòlida: sense vels ocultadors, ni certes de segona mà.

Cal prendre postura, sembla dir-nos, en primera persona.

Des de la inseguretats de les percepcions. Des del desconeixement dels nivells de consciència dels personatges observats respecte dels seus actes. Des de la prudència de no jutjar amb pressa i prejudicis, i des de la valentia de no refugiar-se en la indiferència.

Això val per als personatges barcelonins de *Fum* que observen una revolta (en un país sense lleis que prohibeixin fumar als hotels). I també val per als lectors-espectadors de *Fum*.

I aquest és, de fet, el motiu per parlar d'anamnesi, en relació al teatre de Josep Maria Miró : el dret (de les obres) i el deure (dels lectors-espectadors) a una bona anamnesi. És a dir: el dret dels textos dramàtics a ser ben compresos, i el deure (adquirit lliurement) dels espectadors de continguts artístics d'identificar i verificar, abans de res més, el sistema de sentits que cada text proposa. És a dir: el deure hermenèutic —diguem-ho així— de voler comprendre bé, i d'estar obert a una interpretació creativa, no mecànica, de cada obra.

És un joc de comú acord. L'autor es compromet a intentar no decebre; l'espectador es presta a deixar-se modificar.

És, sí, el joc conegut que proposa, almenys des del segle XIX, l'anomenat art modern. No és un joc nou, però sí un joc fortament desqualificat: per l'assumpció neoliberal que l'únic àmbit de l'art, en l'àmbit suposadament únic del mercat, és el de la dissolució en les regles de l'entreteniment absorbent.

Bona anamnesi... Cal, doncs, un temps de qualitat per a la comprensió. I cal adonar-se que l'obra ja inclou aquest temps, i que l'obra es completa amb la comprensió. [...]

No cal, sobretot, ajudar a interpretar l'argument de l'obra, perquè l'escriptura de Miró és sempre, argumentalment, diàfana. Però tampoc no cal, penso, contextualitzar l'obra, perquè qualsevol lector contemporani mínimament informat sabrà entendre les referències d'actualitat que l'obra conté. (I perquè Miró ha dotat l'obra d'un nivell de referencialitat incompleta, que ja li ha semblat suficient.) [...]

Fa uns anys vaig escriure això: «Josep Maria Miró assumeix el risc d'escriure cada obra amb l'estil i la dramaturgia que li correspon (sense fabricar-se un estil personal, comercialment reconeixible), i també perquè assumeix el risc de no situar els conflictes en l'àmbit dels



sentits culturalment ja consensuats.» A grans trets, considero que aquesta afirmació conté encara una veritat innegable (la voluntat d'adequar l'estil a la naturalesa singular de cada conflicte dramàtic), però també em sembla que les obres posteriors a *El principi d'Arquimedes* confirmen que, per decantació, en aquest moment (per més endavant, no gosaria descartar res), l'autor ha destil·lat els recursos de la seva escriptura diversificada, i ha fet una certa opció d'estil.

Però tot em fa pensar que l'estil autoral no ha estat el punt de partida, sinó un punt d'arribada de la consolidació, com deia, d'una poètica, d'una proposta teatral bastida sobre el convenciment. Sobre l'autoconsciència de quina mena d'instrument, penso, està preparat per ser com a dramaturg. Hi insisteixo: ha destil·lat. Ja no pretén demostrar tot el que és capaç de fer; vol fer brillar, en canvi, austerament, just el que sent que necessita.

¿Quina ha estat, doncs, la destil·lació de Miró, almenys des de *Gang Bang* (l'obra en conjunt potser no ho deixa veure, però les escenes una a una, per mi sí) i fins a *Fum*?...

Ara sabem que estem al davant d'un *autor teatral*. Sabem que escriu i sabem que dirigeix el que escriu, i que li agrada fer-ho —no per cap fonamentalisme, ni per cap actitud simplista— perquè la posada en escena li permet reafinar l'escriptura. Miró ha afirmat: «La direcció i la dramaturgia per mi van molt lligades, perquè les exerceixo simultàniament i això fa que sovint quan escric ja ho faig pensant en la posada en escena, de la mateixa manera que quan dirigeixo, en ser el propi autor, em permeto reescriure, tallar, canviar...» Però també ha dit: «Yo no pienso que el autor sea el mejor director de sí mismo aunque yo me lo paso muy bien dirigiéndome.»

També sabem que Miró entén perfectament que el teatre escrit és literatura. Vull dir, que és conscient de la convivència indestriable de codis diversos en una posada en escena, però que cap altre llenguatge aporta a l'obra escrita més dosis d'ambigüitat necessària —de qualitat artística— que el llenguatge verbal. I que, per tant, com amb Pinter o amb Benet i Jornet o amb Cunillé, cal que l'obra literària sigui la formalitzadora primera i final de qualsevol proposta dramaturgica: és conscient, penso, que rarament cap producció teatral de base verbal no anirà mai

més lluny ni més a fons del que, per si sola, hagi estat capaç d'anar la peça literària que la basteix.

Pel meu gust, en els textos mironians, la qualitat literària s'edifica sobre els equilibris interns i mutus de tres elements: la precisió i la subtilitat lingüística dels diàlegs; la consistència narratològica (espais, personatges, conflictes) de cada escena, i finalment les simetries o les proporcionalitats ocultes en l'estructura general de cada text.

I, sí, encara sabem una tercera cosa: que Miró és un autor d'escriptura «pensada», que deriva, com deia, d'una poètica. Sense que s'hi faci evident, ni s'hi exhibeixi cap traça, aquest autor condensa als textos una força expressiva inseparable del pensament: la sensació permanent que, en cada text, totes les opcions preses responen a la mateixa voluntat. Ha pres opcions congruents: sobre quina mena d'autor ser, sobre quina mena de teatre escriure, sobre per què escriure té un sentit, sobre per a quina mena d'espectador escriu... I, sobretot, sobre la convicció que tot el protagonisme de la creació ha de ser per a l'obra mateixa. [...]

He anat escampant idees de la poètica mironiana. [...] Amb tot, assajaré una síntesi final, amb tres components sense una base material identificable, però sempre ben presents: el misteri, la contundència i la paradoxa.

No es tracta d'un *misteri* vaporós, sinó d'un misteri ancorat en el món contemporani. [...] La visió del món contemporani no és mai una reducció esquemàtica: perquè aclarir no ens assegura entendre millor. I perquè comprendre implica fer conscient des d'on mirem, de què està feta la nostra mirada. I implica deixar clar què continuarà sent, malgrat tot, inexplicable: perquè la naturalesa humana ho és.

Torno, doncs, a la subtilitat: no deixar de dir res clarament identificable, però no pretendre que són reduïbles les coses que no ho són.

Aquest misteri, sens dubte, té a veure amb aquella dosi de referencialitat, suficient però incompleta, fixadora de la referència però alliberadora (elevadora a categoria), del teatre de Miró. Benet i Jornet ha apuntat que les seves obres primeres «se servien de la realitat circumdant, propera o llunyana, però al mateix temps jugaven amb

aquesta realitat i se n'escapaven lleugerament. No es tractava de cap mena d'evasió, de fuga, sinó d'explicar aquesta realitat de manera més angoixant, més colpidora; es tractava d'impedir que l'espectador o el lector pogués escapar-se'n. I hi afegia un punt de lirisme, però gens tou. Inclement».

Aquest biaix líric s'ha diluït, segurament, en les obres últimes com a tret present a l'escriptura. Però es manté, al meu entendre, en la visió dels mons que presenta, i en aquesta pulsio que el porta a no desproveir mai d'humanitat (de complexitat) els conflictes. [...]

La *contundència* dels textos de Miró, penso, té a veure en aquella desocultació de trampes de què parlava al principi d'aquest pròleg. Miró no deixa cap espai de comoditat per als eufemismes ocultadors, i alça tots els vels amb què topa (de fet, fa que s'alcin teatralment sols!), vels que poden oferir als personatges amagatalls conceptuals. I sí, com he dit, els amagatalls que perd el personatge, els perd també l'espectador. I, com a conjunt, doncs, en el temps compartit de cada funció (i això és gairebé màgic, i molts ja ho sabeu), els espectadors, socialment, com a col·lectiu, en present, queden desafiats. Sense vociferacions: per la

contundència amb què es desoculten, teatralment, les idees tramposes.[...]

El desemmascarament de les aparences de seguretat està relacionat amb un tema central de l'obra de Miró: la por. I, en especial, la instrumentalització política de la por. I, encara més en concret, i això és el que el fa original en aquest sentit (penso), la instrumentalització personal de la por com a excusa íntima.

(Un parèntesi: sí, la por desempara. Fa fràgil. Exposa. A *El principi d'Arquimedes*, el Jordi busca un suport: «Estic espantat.» I l'Anna, que és una figura maternal però no tant, li torna la veritat: «Tots. Tots ho estem.»)

En una entrevista, a propòsit d'*El principi d'Arquimedes*, Miró afirmava: «Vivimos en una sociedad que vende miedo y seguridad al mismo tiempo.» I afegia: «creo que el miedo es una cosa normal, lícita, razonable. Pero lo que no es tan razonable es que esto modifique la vida, lo que no es razonable es cómo se gestiona este miedo. Por ejemplo, hace años cayó un avión de Spanair. Yo ese día volaba 5 horas después con esa misma compañía. Hubo muchas personas que cancelaron su vuelo. Yo volé, no porque me

considere valiente o temerario. Además pensé que dos en el mismo día era excesivo. Lo que no es normal es que esto te bloquee la vida. Tenemos que tomar todas las medidas para hacer las cosas de una forma responsable, segura. Pero hay un factor, el azar, que no podemos decidir.»

Les vides bloquejades poden semblar drames individuals, però poden ser alguna cosa més. Miró ens interroga, precisament, sobre aquesta possibilitat. (La presència reiterada d'un so *off* marcat, en forma de brunzit o de crits de revoltats o d'ambient de piscina, és un dels estilemes d'aquesta presència d'una dimensió sociològica en cada conflicte interpersonal.)

La confrontació entre el primer i el tercer món, que trobem a *Fum* però que ja era present a *La dona que perdia tots els avions*, o el xoc —en definitiva— entre el món de l'èxit aparent i el del fracàs no ocultable (que és, amb altres variables, a *Gang Bang* i a *Nerium Park*), són mecanismes, penso, de la contundència mironiana. [...]

[...] Prologant *Quan encara no sabíem res*, Xavier Albertí ens ofería aquesta altra clau, sobre la mirada de l'autor

damunt la realitat. Afirmava que és «una realitat on ja no hi podem entrar des de la descripció individual dels individus, des de la seva subjectivitat, perquè ja no són únics, només són una part d'una col·lectivitat que se sent culpable, que té mala consciència, que procura ser tolerant i no preguntar-se grans ni gaires coses.» I apuntava (el 2008): «Els atemptats de Nova York, Madrid o Londres ens han tornat una idea de pecat original, d'expulsió d'aquest paradís de democràcies avançades on semblava que era possible cohabitar respectuosament els fills del primer món i els de tots els altres. I heus aquí que no, que aquesta cohabitació encara no és possible, que aquest món nostre encara ha de transformar moltes coses perquè les persones tornin a ser persones i els dramaturgs puguin tornar a especular sobre els individus.»

Les paraules d'Albertí són un dit a l'ull. Assenyalen el repte central de l'obra de Miró. I l'obra recent de Miró, justament, ha assumit aquest repte de «tornar a especular sobre els individus». Vet aquí, em sembla, el valor del tercer component de la seva poètica: la *paradoxa*.

Psiquiatres magistrals com Paul Watzlawick ja ens han explicat com és possible, comunicativament parlant,



emmalaltir en una paradoxa. I és esborronador amb quina facilitat les paradoxes en què vivim ens semblen el més important —allò que cal esforçar-se a salvaguardar— de les nostres vides. I Miró, literàriament, sembla saber mostrar-nos com aquests personatges atrapats en paradoxes que ens posa al davant s'assemblen, extraordinàriament tant, a nosaltres.

Són ben sovint paradoxes d'autoimatge, i són també, per descomptat, paradoxes relacionals: les persones que més ens coneixen són alhora les més hostils; les mentides sobre els actes que fem semblen ser les veritats identitàries més sinceres; el lloc on els desitjos semblen possibles és la realitat més incompatible amb aquests mateixos desitjos...

Són paradoxes que atrapen. I, sobretot, paradoxes reconeixibles. Que l'espectador reconeix. Íntimament. En primera persona. Les paradoxes dels personatges ja eren —l'obra ho fa evident— dins nostre. Per això les entenem.

Sens dubte, bona part d'aquests bloquejos paradoxals tenen a veure amb com s'enfronten els canvis. La Marta de *Nerium Park*, que estrena casa nova, es permet un moment de sinceritat: «Els canvis... M'espanten.» I l'Eva, que és la

seva contrafigura a *Fum* (com poden ser, totes dues, contrafigures de la Noia de *Quan encara no sabíem res*), per contra, s'alimenta dels trasbalsos socials del país de l'hotel en què han quedat atrapats, un bloqueig que celebra perquè creu que la seva transformació personal no dependrà de les seves decisions personals, i s'il·lusiona: «tot pot canviar».

A Miró li agraden les parelles de trenta anys. Eva i Àlex a *Fum*, o Marta i Gerard a *Nerium Park*. Parelles a l'espera d'un fill. En una espera paradoxal: que és un inici (més o menys volgut) i un final de la joventut, en molts aspectes, no desitjat. Però també li agraden —teatralment parlant— les parelles a un pas de la vellesa, i sense fills, que han existit a l'entorn d'un amor que no és capaç de resistir-ho tot. Són la Laura i el Jaume a *Fum*, o la Sara i el seu marit a *La dona que perdia tots els avions*.

Siguin com siguin les parelles, i els altres emparellaments encreuats imaginables, al cor de les relacions, Miró hi fa explotar una paradoxa d'eixos múltiples: el desig de sentir-se necessitat; l'aspiració a sentir que no necessites; la vulnerabilitat de no saber demanar què necessitem; la constatació no volguda de no ser necessitats en els millors

moments... O la necessitat de no sentir-se sols, però de viure coses sols: és l'Eva que s'escapa de l'habitació, o és el Jaume que no desperta el seu company de vestíbul davant d'un fet extraordinari, perquè, confessa: «He preferit quedar-m'ho per mi sol.»

I, entremig de tot plegat, hi trobem encara una de les grans paradoxes contemporànies. El Josep de *Gang Bang* ho explica així: «Abans sí, però avui en dia els matrimonis ja no funcionen. I saps per què? Abans teníem la sort de ser més analfabets. Ara tothom sap massa coses. Quanta misèria...» No crec que Miró dubti de la importància de l'educació: però els seus personatges constaten que la saviesa —la capacitat d'entendre— no és suficient. I no és, com el pensament il·lustrat més simplista podia fer pensar, la solució de la infelicitat. Ni de la injustícia. Saber de què va la vida (com ho saben Laura i Jaume, per exemple) no t'allunya del fracàs. Al contrari, pot ser un motiu de fracàs. O un motiu de cansament vital. Una altra sàvia —torno a *Gang Bang*— ho explica amb claredat. És l'Adela: «És tan esgotador posar totes les energies en alguna cosa que et mantingui viva uns dies o unes setmanes més, i saber que

quan això arribi hauràs d'inventar-te'n una altra per seguir-ho estant més endavant.»

(L'esgotament de l'autoil·lusionament és alliberador, sí. Però deixa espai a les pulsions suïcides. La fugida endavant d'Eva, per exemple. O el sarcasme provocador de Laura, per exemple. Una última cita de *Gang Bang*, i ara és Víctor qui parla: «No espero res. Tot ho faig per inèrcia. Poso constantment en perill la meva persona [...] I, de fet, no passa res. [...] no canviarà res. Tot està acabat.» Bé, la desesperança sembla creïble. Es fa creïble, sembla dir Miró. Però no és, diu també, un lloc on quedar-se: cal moure's.)

L'ús dramàtic de la paradoxa, a l'obra recent de Miró, s'articula sobre la convivència de dos temps. El temps dels diàlegs (el present escènic) i el temps dels relats: el del passat que es revela.

Cada personatge és vist i viscut, i cada personatge és un *storyteller* de si mateix. (Ja ho va avisar Ricoeur: la identitat és narrativa.)

El mestratge de Pinter em sembla més que possible en aquesta estratègia. El temps queda desdoblant

(dramàticament desdoblant, conflictivament desdoblant) perquè el present i el passat no acaben d'encaixar, o perquè els relats presents en cada escena modifiquen (completen o desmenteixen) els relats d'escenes anteriors. És la retòrica de les *segones versions*. Mentides i secrets, i construccions identitàries; posades en escena del jo, i inconsistències de l'autorelat.

L'espectador hi posa la memòria lectora, i encaixa peces: però mai no deixarà de ser conscient que l'encaix no és conclusiu. No és tranquil·litzador; no és complet. Cada encaix deixa marge a un cert grau d'indeterminació. És una ambigüïtat necessària; comprensible. [...]

És un escriptor amb un enemic: la banalitat. Calla, n'estic segur, cada vegada que creu que *dir* banalitzarà.

Per això, diria jo, li agraden tant els jocs de miralls. Perquè són la màxima expressió —la més despüllada— de la paradoxa de paradoxes de la individualitat contemporània: la possibilitat de saber qui som quan ens convertim, o volem convertir-nos, en algú altre.



*Llegir el teatre*

FUM  
de Josep Maria Miró

Tan sols cal, com diu un dels personatges de *La dona que perdia tots els avions*, que aquest altre ens doni «una mica del seu dolor».